

鏡 *Kagami*

Mirror

Kaori Uemura

Ricardo Rodríguez Miranda

Aline Zylberajch

Programme Performers English text German text French text 日本語テキスト Imprint

鏡 *Kagami*

MIRROR — SPIEGEL — MIROIR

PROLOGUE

TOBIAS HUME (c.1569–c.1645)

from *The First Part of Ayres* (1605)

1 Good againe 5:50

ACT I

MARIN MARAIS (1656–1728)

from *5^e Livre de pièces de viole, Suite en fa majeur* (1725)

2 Prelude en harpegement 1:46

from *4^e Livre de pièces de viole, Suite d'un goût Etranger* (1717)

3 La Fougade 2:45

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

from *Sonata a Viola da Gamba e Cembalo obligato* BWV 1028 (1730–40)

4 Adagio 1:41

5 Allegro 4:10

ACT II

CHARLES DOLLÉ (c.1710–1755)

Première Suite from Pièces de viole Avec la Basse Continüe (1737)

6	Prelude	1:33
7	Allemande La Mantrÿ	3:07
8	Le Tendre Engagement	4:08
9	Rondeau Le Gruer	2:17
10	Sarabande	2:43
11	Fugue	4:25
12	Musette La Favoritte	3:29
13	La Badine	2:17

ACT III

JOHANN SEBASTIAN BACH

from Sonata a Viola da Gamba e Cembalo obligato BWV 1028 (1730–40)

14	Andante	4:16
----	---------	------

HENRY PURCELL (1659–1695)

from Dido and Aeneas (1689)

15	Lament <i>When I am laid in earth</i>	3:57
----	---------------------------------------	------

Transcription for Viola da gamba by Ryosuke Sakamoto

FRANÇOIS COUPERIN (1668–1733)

from Pièces de Violes, 2^{eme} Suite (1728)

16	Pompe Funebre	4:18
----	---------------	------

JOHANN SEBASTIAN BACH

from Italian Concerto BWV 971 (1734)

17	Andante	4:27
----	---------	------

EPILOGUE

MARIN MARAIS

from Pièces de Viole – Livre Second, Suite en la majeur (1701)

18	Fantaisie	5:47
----	-----------	------



KAORI UEMURA

7-string bass viol

François Bodart, 1985, after Joachim Tielke, Hamburg 1701

7-string bass viol

François Bodart, 2005, after Barak Norman, London 1697

(collection of Marie-Paule Daubois)

RICARDO RODRÍGUEZ MIRANDA

7-string bass viol

Marco Ternovec, 2013, after Michel Colichon, Paris 1691

ALINE ZYLBERAJCH

harpsichord

Andreas Kilström, 2007, after Ioannes Ruckers, Antwerp 1628 (today in the Château de Versailles)

(collection of Christophe Bursens)

鏡 KAGAMI – MIRROR

“All the world’s a stage, and all the men and women merely players; they have their exits and their entrances, and one man in his time plays many parts.” (William Shakespeare, *As You Like It*, 1623).

I invite you to listen to a story in music: it’s about a person who plays a role on the Earth’s stage, in a programme with a theatrical flavour that was inspired by this quotation.

PROLOGUE

Known as Captain Hume because of his military career, this British composer wrote many pieces for solo viol. Their titles and the letters of the alphabet on the tablature reveal a typically British sense of humour: pieces Nos. 31 to 38 in the collection *The First Part of Ayres*, or *Captaine Humes Musically Humors*, which includes *Good againe*, rejoice in such titles as *My Mistresse hath a pritty thing*, *She loves it well*, *Hit it in the middle*, *Tickell, tickell*, *I am falling*, *Tickle me quickly*, and *Touch me lightly*.

There are also some comical fingering marks such as ‘hehehehe’ in *Hit it in the middle*, and ‘aaaaa’, ‘hhhhhhh’ and ‘kkkkkkk’ in *My Mistresse hath a pritty thing*. These pieces reveal that Captain Hume lived in a completely

masculine society, the army; he even wrote a duet for solo viol, to be played with a young pupil sitting on his lap... One could almost say that in their own way they are like *shungas*, the Japanese pillow-books.

I like to have fun imagining what *Good againe* could actually mean, but here I’ll just say that I chose it to express the joy of a scene that is starting once again. Why starting again? I’ll explain that in the epilogue.

ACT I

The French composer Marin Marais published five books of viol pieces; he also composed operas following the death of Jean-Baptiste Lully (1632–1687), composer to Louis XIV, and many of his viol pieces are written in a highly operatic manner. His melodies are based on rhetoric and bear Marais’ characteristic [e] accent marking in unexpected places; these accents give the impression that we are listening to lines spoken in an exaggerated manner on stage. Of Marais’ works for viol, I have chosen the *Prelude* from the third suite in F major of the fifth book, which bears the unusual indication that it should be played *en harpegement*. These arpeggios remind me of the theatre curtain as it rises; they’re absolutely perfect for the opening of this programme in a theatrical style.

La Fougade lives up to its title by changing its mood from one moment to the next. It's like a clown or a harlequin who always returns to the stage, which is why I introduce it at the beginning.

La Gamme en forme de petit opéra, one of Marais' masterpieces, passes through every possible key and thus evokes a variety of scenes. A short scale triggers a succession of key changes in *La Fougade* and beautifully illustrates the capricious nature of the piece.

The *Suite d'un goût Etranger* presents every aspect of the pleasure of modulation during its thirty-three movements with their varied titles; the succession of keys as the suite moves from E-flat major to F-sharp minor is like scrolling past a collection of pictures, ending playfully with *Le Badinage*! For me, out of all the pieces in the suite, Marais seems to have most fun with modulation in the famous *Labyrinthe* and in *La Fougade*.

The viol is given an impressive role in certain arias of Bach's St Matthew and St John Passions that deal with the last days and death of Christ. This is also the case in the church cantata BWV 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, also known as the *Actus Tragicus*. The bass sings *Heute wirst du mit mir im Paradies sein* (Today you will be with me in paradise)

and the chorus *Getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft und stille* (My heart and mind are confident, at peace, and serene) while the two viols bob up and down in a wave-like figuration. It's like a wave of karma and gives the aria great depth. The cantata opens with a walking bass line, as if it were delineating 'human time'. The first movement of Johann Sebastian Bach's second sonata for viola da gamba, which I find the most violistic of his three viol sonatas, also begins with a regular bass line. I chose this movement to show that 'man's time' runs at the same time as the opening of this story.

The second movement of the sonata begins in a lighter tone; its sparkling theme gives an impression of freshness, as if spirits were soaring. Usually, all the movements of the sonata are performed as a single work, but I dared to make them appear as a patchwork at the beginning of this theatrical programme.

ACT II

Charles Dollé left three suites for viol, the second of which is particularly well-known because of his *Tombeau de Marais le Père*. He demonstrates his great respect for Marais in this work: he was the only composer to commemorate Marais, who was said to play like an angel, in this fashion. Dollé also composed several ensemble works. Very little is known about his life. The style of the first suite conveys

a feeling of intimate happiness, which I think is very like what characterises Marais' music. It's like the happiness we feel when the moon, though a distant presence that is visible to all, seems to be shining on us alone. Each movement in the suite seems to conjure up a scene from a French painting in the style of Watteau and stimulates our imagination to create a story. I chose this suite because I find that an accumulation of such scenes can have a close resemblance to a person's daily life.

Dollé was younger than Marais and Antoine Forqueray and favoured playing in third position on the viol, a technique that was becoming fashionable among violin players of the time. He also requested players to use the entire fingerboard rather than just the frets, and to an even greater extent than his contemporary Jean-Baptiste Forqueray, the son of Antoine, who was already using this technique. Dollé kindly declares in the preface to the collection that "If someone finds difficulty in performing passages in some of the pieces in this book, all he has to do is do me the honour paying me a visit; I will be delighted to provide explanations and to teach them how I do them". I myself would have loved to visit him, to have a cup of tea in his sunny garden and talk about things like his fingerings, which are sometimes so difficult for my own slender little fingers.

ACT III

The Andante from Bach's second sonata for viola da gamba reminds me of an aria with an obbligato part for viola da gamba, recounting one of life's turning points or portraying a funeral scene in Bach's sacred music. Here it foreshadows the death of Dido.

Purcell was a true prodigy who began writing polyphonic fantasies for the viol at the age of 21. He lost his father at a young age and entered the household of his uncle Thomas Purcell. He subsequently moved into the house of the brothers North, living there from 1660 to 1667 with John Jenkins, a great master of style and from whom he learnt much. He later began to use the cello and turned towards music in the Baroque style, although he nonetheless remains an important composer for viol players.

A characteristic feature of Purcell's compositions is that many are written to an ostinato bass. The descending chromatic scale of the obbligato line in the Lament *When I am laid in earth*, a chaconne bass, is a figure that represents death and suffering; here it serves to deepen the expression of mourning.

Purcell studied philosophy at the same time as music, as musicians of the time considered music to be a discipline equivalent to astronomy and numerology; they believed that

music with meaning was more important than music intended solely for pleasure.

Isn't this lament perfectly appropriate for the climax of this 'theatrical' programme inspired by Shakespeare's words? Purcell, had himself suffered the pain of losing loved ones: his father, his uncle and his children, one after the other. Although the cello drove the viol from the stage after Purcell's time, it remained a household favourite; handwritten scores of famous songs arranged for the viol have survived in every country to this day. Purcell wrote a number of songs that became so popular that they were often heard in the streets. This lament, a true jewel, is one such melody. Following a practice common to all who love the viol, I therefore asked my colleague Ryo-suke Sakamoto to arrange this lament for the viol in tablature.

Christians are sad when they attend funerals, but their belief that the deceased will ascend to heaven and the memories of the times they shared warm their hearts. *Pompe funebre* describes the quiet tinkling of bells, and I find the key of A major soothing.

Couperin composed two suites for viol, both masterpieces of beauty and refinement. I call them "The art of the bow", not only because Couperin was a keyboard player and therefore

did not mark in the fingerings and bow strokes appropriate to the viol, but also because he demands the maximum of what was important during the Baroque period: the creation of sound through resonance (the *mesa di voce* ends with a resonance that does not fill the sound space and so encourages the listener to imagine the next harmony, its development, the duration of the sound, etc.).

Couperin entitled the eighth piece of his *Goûts-réunis* or *Nouveaux concerts* "Huitième Concert dans le goût théâtral". To make music in a dramatic or operatic style was natural at that time.

Although funerals can provide comfort, farewells are always painful and distressing. At such times I remember the inscription on the lid of the virginal in Johannes Vermeer's painting *The Music Lesson*: "Music is joy's companion and sorrow's balsam". The second movement of Bach's *Italian Concerto* for harpsichord has a beautiful melody that flows over a sober bass, as in much of Vivaldi's music also. All instrumentalists want to play this piece; I play it on the viol, which is one of the instruments most representative of melancholy, as a depiction of mourning.

Bach wrote a 'mirror fugue' in his *Art of Fugue*. This is an extremely elaborate piece,

composed in such a way that it can be played backwards, without any musical loss. Mirrors were used in the art of the period as an allegory of truth, a reflection of what is, and also as an allegory of wisdom, as a means of knowing yourself as you are. What did Bach capture in the mirror of this magnificent piece? No glimpse of a dancing nymph could ever be more beautiful. I decided that here I would place a tribute to the composer who left us this mirror fugue, one that would demonstrate the sense of theatre that lies at the heart of Bach's music.

EPILOGUE

Marais' *Fantaisie* in A major from the *Livre second de pièces de viole* calls up every possible emotion – lightness, intensity, melancholy, joy – and is filled with the very essence of Marais. It is a story in itself with its dramatic and fascinating transition from major to minor and back to the major. I chose this *Fantaisie* as the setting in which a deceased soul continues its journey to the next stage while remembering how far it has come. It can also return to this stage. At which point, *Good again*, let's enjoy this world to the full.

鏡 *Kagami*

The ancient (*yamato*) and modern Japanese word for mirror is *kagami*: if you look in a mirror, what you see is your own self (*ga*) surrounded by divinity (*kami*). I have called this

tale *Kagami*, because I believe that music reflects the inner depths of the self in the same way as a mirror. This recording is also a tribute to the Baroque composers who saw music not only as a mirror of divine creation, but also as a means of expressing human emotions through musical *Figuren* whose ascending and descending forms, leaps, keys, flats and sharps could also produce specific emotions; these were the *Affekte*.

Acknowledgements

I would like to express my deep gratitude to my teacher, the musicologist Nobuko Uchino, who corrected my text in Japanese and French with precision and patience. I would also like to thank my trusted colleagues Aline Zylberajch and Ricardo Rodríguez Miranda for their ideas and advice and for being there for my playing; Rainer Arndt for his careful recording and editing; my husband, Ryo Terakado for tuning the harpsichord and preparing meals for everyone during the recording. My thanks also to Ryosuke Sakamoto for his arrangement of Purcell. Finally, I would like to express my deepest gratitude to my luthier François Bodart, who has coordinated and worked with me on my viols at every possible moment over the years.

Kaori Uemura
(Translation: Peter Lockwood)

鏡 KAGAMI – SPIEGEL

»Die ganze Welt ist eine Bühne und alle Fraun und Männer bloße Spieler. Sie treten auf und gehen wieder ab, sein Leben lang spielt einer manche Rollen durch sieben Akte hin.« (William Shakespeare, *Wie es euch gefällt*, 1623).

Dieses berühmte Zitat hat mich zu einem Programm im »theatralischen Stil« inspiriert, das die Geschichte einer Person erzählt, die eine Rolle auf der irdischen Bühne spielt.

PROLOG

Der Brite Tobias Hume, der aufgrund seiner Karriere beim Militär unter dem Namen Captain Hume bekannt war, schrieb zahlreiche Stücke für Viola da gamba solo. Ihre Titel und die Buchstaben in der Tabulatur lassen einen typisch britischen Sinn für Humor erkennen. So tragen beispielsweise die Stücke Nr. 31 bis 38 aus der Sammlung *The First Part of Ayres*, oder *Captaine Humes Musicall Humors*, zu der auch *Good againe* gehört, folgende Titel: *My Mistresse hath a pritty thing* (Meine Geliebte hatte ein hübsches Ding), *She loves it well* (Sie mag es gut), *Hit it in the middle* (Schlag es in die Mitte), *Tickell, tickell* (Kitzeln, Kitzeln), *I am falling* (Ich falle), *Tickle me quickly* (Kitzel mich schnell) und *Touch me lightly* (Berühre mich leicht).

Es gibt auch einige lustige Fingersatzangaben, wie zum Beispiel »hehehehe« in *Hit it in the middle*, oder »aaaaa«, »hhhhhhh« und »kkkkkkk« in *My Mistresse hath a pritty thing*. Diese Stücke handeln vom Captain Hume, der in der von Männern dominierten Gesellschaft des Militärs tätig war. Er schrieb sogar ein Duett für eine Viola da gamba solo, um mit einer jungen Studentin auf seinem Schoß im Duett auf einer einzigen Gambe zu spielen... Man könnte diese Musik fast als musikalische Shungas betrachten.

ERSTER AKT

Der französische Komponist Marin Marais, der fünf Bücher mit Stücken für Gambe veröffentlichte, komponierte nach dem Tod von Jean-Baptiste Lully (1632–1687), einem Komponisten im Dienste von Ludwig XIV., auch Opern, und viele seiner Stücke für Gambe sind wie Opern geschrieben. Seine auf Rhetorik basierenden Melodien weisen an unerwarteten Stellen Marais' charakteristischen [e]-Akzent auf, was den Eindruck eines übertriebenen Theaterdialogs erzeugt. Aus diesen Stücken für Gambe von Marais habe ich das *Prelude* aus der F-Dur-Suite des fünften Buches ausgewählt, das mit der ungewöhnlichen Spielanweisung »en harpegement« versehen ist. Diese Arpeggien erinnern mich an einen sich hebenden Bühnenvorhang – ist das nicht

passend für die Eröffnung dieses Programms im theatralischen Stil?

Das folgende Stück, *La Fougade* (Die Laune), macht seinem Titel alle Ehre, indem es von einem Moment auf den anderen die Stimmung wechselt. Es ist wie ein Clown oder ein Harlekin, der immer wieder auf der Bühne auftaucht, weshalb es auch zu Beginn des Programms erscheint. Marais' Meisterwerk *La Gamme en forme de petit opéra* (Die Tonleiter in Form einer kleinen Oper) ist ein Stück, das in alle möglichen Tonarten moduliert und eine Vielzahl von Szenen heraufbeschwört, aber in *La Fougade* löst eine kurze Tonleiter eine Reihe von Tonartwechseln aus, die die Launenhaftigkeit des Stücks wunderbar illustrieren.

Die *Suite d'un goût Etranger* demonstriert im Verlauf ihrer 33 Sätze mit unterschiedlichen Titeln voll und ganz die Freude an der Modulation, und die Art und Weise, wie diese Suite von Es-Dur nach fis-Moll wechselt, ist wie ein Bilderlauf. Wie spielerisch ist es, dass diese Suite mit *Le Badinage* endet! Das berühmte *Labyrinthe* und *La Fougade* sind jene Stücke der Suite, in denen Marin Marais meines Erachtens am meisten mit der Modulation gespielt hat.

Bach ordnete der Gambe in den Passionen nach Matthäus und Johannes in einigen Schlüsselszenen des Lebens Christi eine eindruckliche Rolle zu. Dies gilt auch für die Kirchenkantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106, die auch unter dem Titel *Actus Tragicus* bekannt ist. Während zum Beispiel der Bass »Heute wirst du mit mir im Paradies sein« singt und der Chor »Getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft und stille«, bewegen sich die beiden Gamben im Gegensatz zum Text in auf- und absteigenden wellenartigen Figuren. Ich habe das Gefühl, dass dies den Wellen des menschlichen Karmas entspricht, und ich denke, dass es dieser Arie Tiefe verleiht.

Die Kantate beginnt auch damit, dass die Bassstimme einen Rhythmus schlägt, der an das Schlagen des Herzens erinnert, als wolle sie »die Zeit des Menschen« markieren. Von Bachs drei Sonaten für Viola da gamba finde ich die zweite besonders gambenartig, und da die Bassstimme im ersten Satz ebenfalls die Zeit zu markieren scheint, habe ich dieses Stück in der Absicht gewählt, dass »des Menschen Zeit« wie der Beginn dieser Geschichte voranschreitet.

Der zweite Satz der Sonate beginnt mit einem leichteren Charakter. Sein spritziges Thema vermittelt einen Eindruck von Frische, als würden die Lebensgeister erwachen. Nor-

malerweise werden alle Sätze der Sonate als ein einziges Werk aufgeführt, aber ich habe es gewagt, sie zu Beginn dieses theatralischen Programms wie ein Patchwork erscheinen zu lassen.

ZWEITER AKT

Von Charles Dollé sind uns drei Suiten für Gambe überliefert, von denen die zweite besonders für sein *Tombeau de Marais le Père* berühmt ist. Dollé ist der einzige Komponist, der seiner Hochachtung für Marin Marais, von dem es hieß, er spiele »wie ein Engel«, mit einem »Tombeau« Ausdruck verlieh. Außerdem hinterließ er mehrere Ensemblestücke. Über sein Leben ist leider so gut wie nichts bekannt.

Der Stil der Ersten Suite verbreitet ein Gefühl »intimen Glücks«, ähnlich dem, was mir für Marais charakteristisch zu sein scheint. Es ähnelt dem Glücksgefühl, das man empfindet, wenn der Mond, obwohl er in der Ferne für alle sichtbar ist, je nach Stimmung nur zu einem selbst zu sprechen scheint. Gleichzeitig erinnert jeder Satz der Suite an eine Szene aus einem französischen Gemälde à la Antoine Watteau, was die Fantasie anregt, sich dazu eine Geschichte vorzustellen. Ich habe mich für diese Suite entschieden, weil ich die Anhäufung solcher Szenen mit dem alltäglichen Leben einer Person assoziiere.

Dollé war jünger als Marais und Antoine Forqueray und verwendete ausgiebig die Technik des Spielens in der dritten Lage auf der Gambe, welche bei den Geigern der damaligen Zeit in Mode kam. Noch häufiger als sein Zeitgenosse Jean-Baptiste, Forquerays Sohn, der diese Technik bereits anwendete, verlangt er von den Musikern, das Griffbrett jenseits der Bünde zu verwenden. Er schreibt im Vorwort seines Buches sehr freundlich: »Wenn jemand bei einigen Passagen dieses Buches in Verlegenheit gerät, braucht er mir nur die Ehre eines Besuchs zu erweisen. Es wird mir eine wahre Freude sein, ihm die Sache schmackhaft zu machen und die Art und Weise zu lehren, wie ich sie ausführe.« Ich hätte ihn gerne besucht, eine Tasse Tee in seinem sonnigen Garten getrunken und über Dinge wie Fingersätze gesprochen, die manchmal so schwierig für meine kleinen, schmalen Finger sind.

DRITTER AKT

Das Andante aus J. S. Bachs zweiter Sonate für Viola da gamba erinnert mich an eine Arie mit obligater Gambe, die in Bachs religiöser Musik einen Wendepunkt im Leben oder eine Trauerszene besingt. Hier erklingt sie als Vorahnung auf das kommende Ereignis – Didos Tod.

Als junges Genie schrieb Purcell bereits im Alter von 21 Jahren mehrstimmige Fantasien für Gambe. Er verlor seinen Vater, als er noch

ein Kind war, und er wurde daraufhin von seinem Onkel Thomas aufgenommen. Später zog er in das Haus der North-Brüder, und von 1660 bis 1667 lebte er dort mit John Jenkins, einem großen Meister des Stils, der ihn stark beeinflusste. Mit der Zeit wandte er sich jedoch mehr und mehr dem Cello und der Musik im Barockstil zu. Es besteht jedoch kein Zweifel, dass er ein wichtiger Komponist für Gambisten ist.

Ein charakteristisches Merkmal von Purcells Kompositionen ist, dass viele davon einen Ostinato-Bass haben. Die absteigende chromatische Basslinie des Lamentos *When I am laid in earth*, in der Form eines Chaconne-Basses, ist eine rhetorische Figur, die für Tod und Leiden steht, was den Gefühlen der Trauer in diesem Stück mehr Ausdruck verleiht.

Purcell studierte neben Musik auch Philosophie. Dies ist wahrscheinlich zum Teil auf die Tendenz der Musiker in einer Zeit zurückzuführen, in der die Musik denselben Stellenwert wie Astronomie und Numerologie besaß und in der die Bedeutung, die der Musik beigemessen wurde, wichtiger war als der »natürliche Genuss«, der sich daraus ergibt. Purcell selbst machte die schmerzliche Erfahrung, geliebte Menschen zu verlieren: seinen Vater, seinen Onkel, und seine Kinder, eines nach dem anderen. Ist dieses Lamento

nicht der passende Höhepunkt dieses »theatralischen« Programms, das von Shakespeares Text inspiriert ist?

Obwohl die Gambe seit Purcells Zeiten vom Cello von der Bühne verdrängt wurde, blieb sie ein bevorzugtes Instrument unter Liebhabern, und handschriftliche Partituren berühmter Lieder und andere Bearbeitungen für Gambe sind in vielen Ländern überliefert. Purcell schrieb eine Reihe von Melodien, die so populär waren, dass man sie auf der Straße hören konnte. Unter diesen Melodien ist dieses Lamento ein Juwel. Deshalb bat ich meinen Kollegen Ryosuke Sakamoto, dieses Lamento für die Gambe in Tabulatur-Notation zu arrangieren.

Im Christentum trauern die Menschen, wenn sie an einer Beerdigung teilnehmen, aber der Glaube, dass der Verstorbene in den Himmel aufsteigen wird und die Erinnerungen an die gemeinsame Zeit erwärmen ihr Herz. *Pompe funebre* umschreibt das friedliche Geläut der Glocken, und die Tonart A-Dur wirkt auf mich beruhigend.

Couperin hinterließ zwei Suiten für Gambe. Jedes Stück darin ist ein Meisterwerk an Schönheit und Raffinesse. Ich nenne sie insgeheim »Die Kunst des Bogens«, nicht nur, weil Couperin ein Tastenspieler war und daher

schwierige Fingersätze und Bogenstriche für die Gambe schrieb, sondern auch, weil er ein Höchstmaß an Klanggestaltung mit Resonanz verlangt, was im Barock wichtig war (die *messa di voce* endet mit einer Resonanz, die den Klangraum nicht ausfüllt, wodurch der Zuhörer angeregt wird, sich die nächste Harmonie, ihre Entwicklung, die Dauer des Klangs usw. vorzustellen).

Couperin nannte übrigens das achte Stück der *Goûts-réünis ou Nouveaux concerts* »Huitième Concert dans le goût théâtral« (Achstes Konzert im theatralischen Stil). Musik im theatralischen oder opernhaften Stil war damals eine geläufige Praxis.

So tröstlich eine Beerdigung auch sein mag, der Abschied ist immer schmerzlich und schwer. In solchen Momenten erinnere ich mich an die Inschrift auf dem Deckel des Virginals, das in dem Gemälde *Die Musikstunde* von Johannes Vermeer abgebildet ist: »Musik ist die Begleiterin der Freude, das Heilmittel des Schmerzes«.

Der zweite Satz von Bachs *Italienischem Konzert* für Cembalo hat eine schöne Melodie, die über einen schlichten Bass fließt, wie in der Musik von Vivaldi. Alle Instrumentalisten wollen dieses Stück spielen – ich spiele es als eine Trauerszene auf der Gambe, die eines der

repräsentativsten Instrumente für die Melancholie ist.

Bach schrieb in seiner *Kunst der Fuge* eine »Spiegelfuge«, ein äußerst kunstvolles Stück, das so komponiert ist, dass es ohne musikalischen Verlust rückwärts gespielt werden kann. Zu jener Zeit wurden Spiegel in der Malerei als Allegorie der Wahrheit verwendet, als Spiegelung dessen, was ist, und als Gleichnis der Weisheit, als Weg, sich selbst zu erkennen wie man ist. Was sah Bach im »Spiegel« dieses wundervollen Werks, als ob er einen Blick auf eine tanzende Nymphe erhaschte?

Meine Absicht war es, mein Programm im theatralischen Stil gewissermaßen in die Musik Bachs einzubetten, als Hommage an denjenigen, der uns diese Spiegelfuge hinterlassen hat.

EPILOG

Marin Marais' *Fantaisie* in A-Dur aus dem *Livre second de pièces de Viole*, die alle Arten von Emotionen – Leichtigkeit, Intensität, Melancholie, Freude – hervorruft, ist ein Stück, das vom Wesen Marais' durchdrungen ist. Mit einem dramatischen und faszinierenden Übergang von A-Dur zu a-Moll und wieder zurück nach A-Dur ist dieses Stück bereits eine Geschichte für sich. Die *Fantaisie* wurde als Rahmen gewählt, in dem die Seele eines Menschen, der diese Welt als Schauspieler

verlassen hat, ihre Reise zum nächsten Stadium fortsetzt und sich an die Vergangenheit erinnert. Und vielleicht kommt sie wieder auf diese Bühne zurück. Wenn es soweit ist, *Good againe*, genießen wir diese Welt noch einmal richtig!

鏡 *Kagami*

Das Yamato-Wort für Spiegel, 鏡 *kagami*, kann als »*kami* (Göttlichkeit), die *ga* (das Selbst) umgibt« gelesen werden: Wenn man in einen Spiegel schaut, sieht man sein eigenes Selbst, umgeben von Göttlichkeit. Ich habe meine Erzählung *Kagami* genannt, weil ich glaube, dass die Musik das Innere des Selbst auf die gleiche Weise reflektiert wie ein Spiegel. Diese Aufnahme ist auch eine Hommage an die Komponisten des Barock, die die Musik nicht nur als Spiegel der göttlichen Schöpfung sahen, sondern auch als ein Mittel, um menschliche Gefühle durch musikalische Figuren (auf- und absteigende Formen, Sprünge, Tonarten und Vorzeichen) auszudrücken, die bestimmte Affekte hervorrufen konnten.

Danksagung

Ich möchte meiner Lehrerin, der Musikwissenschaftlerin Nobuko Uchino, die meinen Text auf Japanisch und Französisch mit Präzision und Geduld korrigiert hat, meine tiefste Dankbarkeit aussprechen. Ich danke auch meinen vertrauten Kollegen Aline Zylberajch und Ricardo Rodríguez

Miranda für ihre verschiedenen Ideen und Ratschläge und dafür, dass sie für mein Spiel da waren, Rainer Arndt für seine sorgfältige Aufnahme und Bearbeitung, und meinem Mann, Ryo Terakado, für das Stimmen des Cembalos und die Zubereitung der Mahlzeiten für alle während der Aufnahme. Dank gebührt auch Ryosuke Sakamoto für seine Bearbeitung von Purcells Lamento. Schließlich möchte ich meinen tiefsten Dank an meinen Instrumentenbauer François Boudart aussprechen, der meine Gamben über die Jahre hinweg jederzeit betreut und an ihnen gearbeitet hat.

Kaori Uemura
(Übersetzung: Rainer Arndt)

鏡 KAGAMI – MIROIR

« Le monde entier est un théâtre, et tous, hommes et femmes, n'en sont que les acteurs. Et notre vie durant, nous jouons plusieurs rôles » (William Shakespeare, *Comme il vous plaira*, 1623).

Je voudrais vous inviter à écouter l'histoire en musique d'une personne qui joue un rôle sur la scène de la Terre dans un programme au « goût théâtral » inspiré de cette citation.

PROLOGUE

Connu sous le nom de Captain Hume en raison de sa carrière militaire, ce compositeur britannique écrivit de nombreuses pièces pour viole seule. Leurs titres et les lettres de l'alphabet sur la tablature révèlent un sens de l'humour typiquement britannique. Par exemple, les pièces n^{os} 31 à 38 du recueil *The First Part of Ayres*, ou *Captaine Humes Musicall Humors*, série dont fait partie *Good againe*, portent les titres suivants : *My Mistresse hath a pritty thing* (Ma maîtresse avait une jolie chose), *She loves it well* (Elle l'aime bien), *Hit it in the middle* (Frappe-le au milieu), *Tickell, tickell* (Chatouille, chatouille), *I am falling* (Je tombe), *Tickle me quickly* (Chatouille-moi vite), et *Touch me lightly* (Touche-moi légèrement).

Il y a aussi des indications de doigtés rigolotes, par exemple « hehehehe » dans *Hit it in the middle*, et « aaaaa », « hhhhhhh » et encore « kkkkkkk » dans *My Mistresse hath a pritty thing*. Ces pièces parlent du Capitaine Hume qui vit dans une société masculine, l'armée. Il a même écrit un duo pour une viole seule afin de jouer avec sa jeune élève assise sur ses genoux... Ainsi, il s'agit presque, dirait-on, de *shungas*.

J'aime m'amuser à imaginer ce que pourrait signifier *Good againe*, mais je me contenterai de dire ici que la pièce a été choisie pour exprimer la joie d'une scène qui recommence. Pourquoi recommencer ? Je vous l'expliquerai dans l'épilogue.

ACTE I

Le compositeur français Marin Marais, qui a publié cinq livres de pièces de viole, a également composé des opéras après le décès de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), compositeur au service de Louis XIV, et nombre de ses pièces pour viole sont écrites comme des opéras. Ses mélodies basées sur la rhétorique comportent la marque de l'accent [e] caractéristique de Marais à des endroits inattendus, et ces accents donnent l'impression que nous écoutons des répliques exagérées sur scène. Parmi ces pièces pour viole de Marais, j'ai choisi le *Prelude* tiré de la suite en *fa* majeur du 5^e livre, qui porte l'indication inhabituelle de devoir être joué

« en harpegement ». Ces arpèges m'évoquent le rideau qui se lève ; ne sont-ils pas adéquats pour l'ouverture de ce programme dans un goût théâtral ?

La pièce suivante, *La Fougade*, fait honneur à son titre en changeant d'humeur d'un moment à l'autre. C'est comme un clown ou un arlequin qui revient toujours sur scène, raison pour laquelle elle a été introduite au début.

La Gamme en forme de petit opéra, chef-d'œuvre de Marais, est un morceau qui se transpose dans toutes les tonalités possibles, évoquant une variété de scènes. Dans *La Fougade*, une courte gamme déclenche une succession de changements de tonalité, illustrant magnifiquement le caractère capricieux de la pièce.

La *Suite d'un goût Etranger* démontre pleinement le plaisir de moduler tout au long des 33 mouvements aux titres variés, et la façon dont cette suite passe de *mi* bémol majeur à *fa* dièse mineur est comme un défilement d'images. Comme il est ludique que cette suite se termine par *Le Badinage* ! Le célèbre *Labyrinthe* et *La Fougade* sont les pièces de la suite dans lesquelles Marin Marais me semble s'être le plus amusé avec la modulation.

Bach écrivit sur la fin de la vie de Jésus dans les *Passions selon saint Matthieu* et *selon saint Jean*. Il donne à la viole un rôle impressionnant dans certaines scènes liées à la vie de Jésus. C'est particulièrement vrai dans la cantate d'église BWV 106, *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*, également connue sous le titre d'*Actus Tragicus*. La basse chante par exemple : « Heute wirst du mit mir im Paradies sein » (Aujourd'hui, tu seras avec moi au paradis), et le chœur : « Getrost ist mir mein Herz und Sinn, sanft und stille » (Mon cœur et mon esprit sont confiants, en paix et sereins), tandis que les deux violes s'agitent en montant et en descendant dans une *figura* en forme de vagues. C'est comme la vague d'un karma, ce qui, à mon avis, donne à cette aria toute sa profondeur. La cantate s'ouvre sur la basse qui « marche », comme si elle marquait le « temps de l'homme ». Le premier mouvement de la deuxième Sonate pour viole de Johann Sebastian Bach, la plus « violistique » de ses trois sonates pour viole, commence également sur une basse régulière. Voilà la raison pour laquelle j'ai choisi ce premier mouvement afin d'indiquer que le « temps de l'homme » s'avance en même temps que l'ouverture de cette histoire.

Le deuxième mouvement de la sonate commence sur un ton léger. Son thème pétillant donne une impression de fraîcheur, comme si les esprits s'envolaient. Habituellement, tous

les mouvements de la sonate sont interprétés comme une seule œuvre, mais j'ai osé les faire apparaître au début de ce programme théâtral comme un *patchwork*.

ACTE II

Charles Dollé a laissé trois suites pour viole, dont la deuxième est particulièrement célèbre pour son *Tombeau de Marais le Père*. Dollé est le seul compositeur à avoir écrit un tombeau pour Marin Marais, dont on disait qu'il jouait « comme un ange », ce qui montre son respect à son égard. Il a également laissé plusieurs pièces pour ensemble. On ne sait malheureusement à peu près rien de sa vie.

Le style de la *Première Suite* diffuse un sentiment de « bonheur intime », semblable à ce qu'il me semble être caractéristique de Marais. Cela s'apparente au sentiment de bonheur que l'on éprouve lorsque la lune, bien qu'étant une présence lointaine que tout le monde peut voir, semble ne parler qu'à nous. En même temps, chaque mouvement de la suite évoque une scène d'une peinture française parfumée à la Antoine Watteau, ce qui stimule l'imagination à forger une histoire. J'ai choisi cette suite car j'assimile l'accumulation de telles scènes à la vie quotidienne d'une personne.

Plus jeune que Marais et Antoine Forqueray, Dollé adopte abondamment la technique

du jeu en troisième position pour la viole, qui devient à la mode chez les violonistes de l'époque. Plus fréquemment encore que son contemporain Jean-Baptiste, le fils de Forqueray, qui utilise déjà cette technique, il demande aux musiciens d'utiliser la touche en dehors des frettes. Il est très aimable et déclare dans la préface de son livre : « Si quelqu'un se trouvoit embarrassé pour faire quelques passages, qui peuvent se rencontrer dans quelques unes des pièces de ce Livre, on n'auroit qu'à me faire l'honneur de venir chez moy je me ferois un vrai plaisir d'en donner le goût et d'enseigner la manière dont je les fais. » J'aurais aimé lui rendre visite, prendre une tasse de thé dans son jardin ensoleillé et parler de choses comme les doigtés, parfois si difficiles pour mes petits doigts fins.

ACTE III

L'*Andante* de la deuxième Sonate pour viole de gambe de J. S. Bach me fait penser à une aria avec viole obligée, chantant un tournant de la vie ou une scène funèbre dans la musique religieuse de Bach. Elle est jouée ici comme une préfiguration de l'événement à venir, à savoir la mort de Didon.

Purcell, véritable prodige, écrivit des fantaisies pour viole dans un style polyphonique dès l'âge de 21 ans. Il perdit son père alors qu'il était encore enfant et fut recueilli par son oncle

Thomas. Il s'installa ensuite dans la maison des frères North, et de 1660 à 1667, il y habita avec John Jenkins, un grand maître du style, dont il profita de la grande influence. Mais au fil du temps, il commença à utiliser le violoncelle et s'orienta vers la musique de style baroque. Il ne fait cependant aucun doute qu'il est un compositeur important pour les joueurs de viole.

Un trait caractéristique des compositions de Purcell est que beaucoup sont écrites sur une basse obstinée. La gamme chromatique descendante de la basse obstinée du lamento *When I am laid in earth*, qui prend la forme d'une basse de chaconne, est une *figura* représentant la mort et la souffrance, ce qui permet ici d'approfondir les sentiments de deuil.

Purcell apprit la philosophie en même temps que la musique. C'est probablement dû en partie au fait que les musiciens de l'époque considéraient la musique comme une discipline équivalente à l'astronomie et à la numérologie et pensaient que la musique porteuse de sens était plus importante que celle uniquement destinée à être agréable.

Ce *lamento* n'est-il pas parfaitement approprié pour le point culminant de ce programme « théâtral » inspiré du texte de Shakespeare ? Purcell passa lui-même par l'expérience douloureuse de la mort de personnes

chères : son père, son oncle et ses enfants, l'un après l'autre.

Bien que depuis l'époque de Purcell, la viole ait été évincée de la scène par le violoncelle, elle est restée la préférée des ménages, et des partitions manuscrites de chansons célèbres arrangées pour la viole ont survécu dans tous les pays jusqu'à ce jour.

Purcell écrivit un certain nombre de mélodies si populaires qu'on les entendait souvent dans les rues. Parmi ces mélodies, ce *lamento* est un joyau. Ainsi, selon la coutume des amoureux de la viole, j'ai demandé à mon collègue Ryosuke Sakamoto d'arranger ce *lamento* pour la viole avec une partition en tablature.

Dans une église chrétienne, les gens sont tristes lorsqu'ils assistent à des funérailles, mais la croyance en la montée du défunt au paradis et les souvenirs des moments partagés avec ce dernier leur réchauffent le cœur. *Pompe funebre* décrit le tintement tranquille des cloches, et la tonalité de la majeur me semble apaisante.

Couperin a laissé deux suites pour viole. Chaque pièce est un chef-d'œuvre de beauté et de raffinement. Je les appelle « L'art de l'archet », non seulement parce que Couperin était un joueur de clavier et qu'il a donc négligé les doigtés et les coups d'archet appropriés à la

viole, mais aussi parce qu'il exige le maximum de ce qui était important à l'époque baroque : créer du son avec de la résonance (la *messa di voce* finit par une résonance qui ne remplit pas l'espace sonore, encourageant ainsi l'auditeur à imaginer l'harmonie suivante, son développement, la durée du son, etc.).

Couperin a intitulé la huitième pièce des *Goûts-réünis ou Nouveaux concerts* « Huitième Concert dans le goût théâtral ». Faire de la musique dans un style théâtral ou opératique était une pratique naturelle à l'époque.

Aussi réconfortantes que puissent être des funérailles, les adieux sont toujours douloureux et pénibles. Dans ces moments-là, je me souviens de l'inscription sur le couvercle du virginal représenté dans le tableau *La leçon de musique* de Johannes Vermeer : « La musique est le compagnon de la joie, le remède de la douleur ».

Le deuxième mouvement du *Concerto italien* de Bach, destiné au clavecin, présente une belle mélodie qui coule sur une basse sobre, comme dans la musique de Vivaldi. Tous les instrumentistes désirent jouer cette pièce ; moi, je la joue à la viole, qui est l'un des instruments les plus représentatifs de la mélancolie, comme une scène de deuil.

Bach écrivit une « fugue en miroir » dans son *Art de la Fugue*. Il s'agit d'une pièce extrêmement élaborée, composée de telle manière qu'elle peut être jouée à l'envers, dans un mouvement rétrograde, sans perte musicale.

À cette époque, les miroirs étaient utilisés dans la peinture comme une « allégorie de la vérité », en tant que reflet de ce qui est, et comme une « allégorie de la sagesse », en tant que moyen de se connaître tel que l'on est. Qu'est-ce que Bach a capturé dans le « miroir » de cette magnifique pièce, aussi belle que s'il apercevait une nymphe dansante ?

Mon intention était d'insérer mon programme dans un goût théâtral au sein de la musique de Bach en hommage à celui qui nous a laissé cette fugue en miroir.

ÉPILOGUE

La *Fantaisie en la* majeur de Marin Marais, issue du *Livre second de pièces de viole*, qui suscite toutes sortes d'émotions – légèreté, intensité, mélancolie, joie –, est une pièce remplie de l'essence de Marais. Présentant une transition dramatique et fascinante de *la* majeur à *la* mineur pour revenir à *la* majeur, ce morceau est déjà toute une histoire en soi. La *Fantaisie* a été choisie comme cadre dans lequel l'âme d'une personne qui a quitté ce monde poursuit son voyage vers la prochaine étape tout en se rap-

pelant le chemin parcouru. Et elle peut revenir à cette étape. À ce moment-là, *Good againe*, profitons pleinement de ce monde.

鏡 *Kagami*

L'expression *yamato*, le mot japonais pour « miroir » (*kagami*), pourrait être déchiffrée comme suit : « *kami* » entoure « *ga* ». Lorsque l'on se regarde dans un miroir, ce que l'on voit est le moi (*ga*) entouré de la divinité (*kami*).

J'ai intitulé cette histoire *Kagami*, car je pense que la musique reflète les profondeurs intérieures du moi comme le fait un miroir. Cet album est également un hommage aux compositeurs baroques qui considéraient la musique non seulement comme un miroir de la création divine, mais aussi comme un moyen d'exprimer les émotions humaines par le biais de *Figuren* (formes ascendantes et descendantes, ainsi que sauts, tonalités, bémols et dièses) qui pouvaient produire des émotions spécifiques, les *Affekte*.

Remerciement

Je tiens à exprimer ma profonde gratitude à mon professeur, la musicologue Nobuko Uchino, qui a corrigé mon texte en japonais et en français avec précision et patience. Je remercie également à mes collègues de confiance Aline Zylberajch et Ricardo Rodríguez Miranda pour leurs idées et conseils divers et

pour avoir été là pour mon jeu, Rainer Arndt pour son enregistrement et son édition soignés ainsi que mon mari Ryo Terakado pour avoir accordé le clavecin et préparé les repas de tous durant l'enregistrement. Des remerciements sont également dus à Ryosuke Sakamoto pour son arrangement de Purcell. Enfin, je tiens à exprimer ma plus profonde gratitude à mon facteur, François Bodart, qui a coordonné et collaboré avec mes violes à tout moment au cours des années.

Kaori Uemura

Kagami / 鏡

ーこの世界はすべてこれ一つの舞台、
人間は男女を問わずすべてこれ役者にすぎぬー

ウィリアム・シェイクスピア『お気に召すまま』の第2幕第7場からの有名なセリフである。

このセリフに触発されて出来上がった「劇場風(goût théâtral)」のプログラムで、地球という舞台上で役を演じている一人の人物の物語をお聴きいただきたい。

プロローグ

- Good againe (良きこと、再び) ト長調
《音楽的ユーモア》より
トバイアス・ヒューム

職業軍人であったところからキャプテン・ヒュームとして知られるこのイギリスの作曲家は、ヴィオール・ソロのための曲を多く残した。Good againeを収載した曲集にはCaptaine Humes Musicall Humorsという総題が付けられており、この曲集に収められている曲のタイトル、及びタブラチュアに書かれたアルファベットには、彼のユーモアが見え隠れする。例えば、その中

の第31曲から38曲までの一連の楽曲には、以下のようなそのものズバリのタイトルが付けられている。

- My Mistresse hath a pritty thing
わたしの彼女は可愛いものを持っている
- She loves it well 彼女はそれが大好き
- Hit it in the middle 真ん中を突いて
- Tickell, tickell くすぐって、くすぐって
- I am falling 私は落ちていく
- Tickle me quickly 早くくすぐって
- Touch me lightly 優しく触って

また、指使いの表示にも笑える箇所がある。例えば、＜Hit it in the middle＞には‘hehehehehe’という表示、また、＜My Mistresse hath a pritty thing＞には、‘aaaaa’や‘hhhhhhh’、そして‘kkkkkkk’などがある。軍人という男社会にいたキャプテン・ヒュームの曲である。若い女性の生徒を膝に乗せて、一本のヴィオールでデュエットする曲を書いたりした男でもある。これは春画を見るような音楽ではなかろうか？

さて＜Good againe 良きこと、再び＞とは、何を意味するのかを想像すると楽しいが、ここでは再び舞台が始まる、という歓びを表すために選曲したと述べるにとどめよう。なぜ再びなのかは、後のエピローグで解説しようと思う。

第1幕

- Prélude en harpègement (アルペジオによるプレリュード) ヘ長調
《ヴィオール曲集第5巻》より マラン・マレ

全5巻から成るヴィオール曲集を出したフランスのマラン・マレは、ルイ14世お抱えの作曲家だったJ.=B.リュリ(1632-1687)の後を継いでオペラも作曲しており、ヴィオールのための曲であっても、まるでオペラのように書かれた曲を数多く残している。それらヴィオール曲のレトリックを基盤とした旋律には、マレ独特のアンフレと呼ばれるアクセント記号「e」が意外な場所に付けられており、その意外さによって、あたかも舞台上の誇張したセリフが聞こえて来るかのようである。そのようなマレのヴィオール曲の中から、彼のプレリュードとしては珍しい、アルペジオで弾くと言う指示がある曲を選んだ。幕開けにふさわしいのではないだろうか？

- La Fougade (気まぐれ) ニ長調 《ヴィオール曲集第4巻》
〈異国趣味の組曲〉より マラン・マレ

そして、その後にくく〈気まぐれ La Fougade〉は、そのタイトル通りにころころと気分が変わって行く。それはま

るで舞台に必ず出て来る道化、またはアルルカンのようなことから、幕開けに登場させた。

マレの代表作である《小さなオペラの形をした音階 La Gamme en forme de petit opéra》は、あらゆる調に転調しながら曲が進んで行き、様々なシーンを彷彿とさせるのであるが、〈気まぐれ〉では短い音階をきっかけに調が次々と転調していき、気まぐれな様子を見事に表している。

〈異国趣味の組曲〉は、それ自体、このように転調する面白さを遺憾なく発揮している作品で、調が、それぞれ異なるタイトルを持つ33の構成曲を通じて、変ホ長調から嬰へ短調へと次々に転調していく様はさながら絵巻物のようである。そして最後にたどり着くのが、嬰へ短調の〈バディナージュ(遊び心) Le Badinage〉であるとは、なんと遊び心に富んでいることか。

その曲集の中でも、さらに曲中で転調の面白さを楽しんでいるのが、有名な〈迷宮 Le Labyrinthe〉であり、この〈気まぐれ〉である。

- Adagio(アダージョ) - Allegro(アレグロ)
ニ長調
Sonate (ヴィオール・ソナタ) 第2番
BWV1028 より第1楽章と第2楽章
J.S.バッハ

バッハは、《マタイ受難曲》や《ヨハネ受難曲》でキリストの最後の人生を描いた。その中でバッハは、キリストの特別な場面でヴィオールに印象的な役割を与えているが、「哀悼行事」と呼ばれる教会カンタータ106番《神の時は最上の時なり》においては、それが特に顕著である。例えばバスが「今日あなたは私とともに楽園にいる」と歌い、コラールが「私の心と思いは慰めに満ち、穏やかに落ち着いています」と、まるで天から届く光を浴びるかのように歌う中、その歌詞とは対照的に2本のヴィオールが上行音形と下行音形を繰り返し、波のような「フィグーラ(音形)」で激しく動く。それが私には人の業(ごう)の波のように感じられ、このアリアに深みを与えていると思う。

また、このカンタータの冒頭は、「人の時」を刻むように、低音部が心臓の鼓動を思わせるリズムを刻むことで始まる。バッハがヴィオールのために残した3つのソナタの中でも、第2番が特にヴィオールらしい曲だと思うが、そ

の第1楽章のバスのパートも時を刻むようであることから、この物語の幕開けと同時に「人の時」が進み始める、という意図でこの曲を選んだ。

そして、第2楽章は軽やかな出発とも言おうか。はじけるような主題に、新鮮さが感じられ、まるで精霊たちが飛び出して行くようである。通常はソナタとして全楽章を演奏するものだが、あえてパッチワークでこの劇場風プログラムの始まりに登場してもらった。

第二幕

- Première Suite(組曲第1番) ト長調《ヴィオール曲集》より シャルル・ドレ

ドレはヴィオールのために3つの組曲を残しており、特に組曲第2番でマレの哀悼曲を書いているので有名である。マレへの哀悼曲を書いたのはドレのみであり、「天使のように弾く」と称された先達マラン・マレへの敬意が感じられる。アンサンブルの曲もいくつか残しているが、どんな一生を送ったのかなどは知られていない。

組曲第1番の作風からは、私が思うマレの特徴と似ている、「親密な幸福感」が感じられる。これは、月は誰もが見ることのできる遠い存在なのに、その人の気分によっては、自分だけに語りか

けてくれるように思える、そんな時の幸福感とでも説明できようか。それと同時に、どの楽章もフランスの香り高いアントワヌ・ヴァトーの絵画に見るようなワンシーンを彷彿とさせ、物語への想像をかき立ててくれる。このようなワンシーンの積み重ねを、人生の日常になぞらえてこの組曲を選曲した。

マレ、アントワヌ・フォルクレより若い世代であるドレは、当時ヴァイオリニストの間で流行り始めた第3ポジションを使って弾く、という奏法をヴィオールにもふんだんに取り入れている。そのテクニックを既に駆使していた同世代のフォルクレの息子、ジャン＝バティストよりもさらに頻繁に、彼はフレット外の指板を使うように指示している。彼は曲集の前書きに、「指使いに質問がある人は、私の家に来て下されば、いろいろ説明いたします」と記していて、なんともフレンドリーである。彼の家を訪ねて、暖かい日の当たる庭でお茶でも飲みながら、私の細い小指だと難しい指使いなどの話をしてみたかった。

第三幕

- Andante (アンダンテ) 口短調 Sonate
(ヴィオール・ソナタ) 第2番
BWV1028より第3楽章 J.S.バッハ

この曲は、バッハのカンタータに出てくる、ヴィオールのオブリガート付きアリアのような曲である。受難曲の要に出て来て、これから起こる出来事を予感させるような曲に感じられるので、人生の転機、または死期を迎える場面として選曲した。

- Lamento (嘆き) When I am laid in earth (わたしが地に横たえられる時)
イ短調
オペラ《ダイドーと イーニアス》より
ヘンリー・パーセル 編曲：坂本龍右

早世の天才パーセルは、21才の頃にヴィオールの為にポリフォニー様式のファンタジアを書いた。幼い頃に父を亡くしているパーセルは、その後叔父のトマスに引き取られている。また1660-1667年までは大貴族のノース兄弟の家で、この様式の大家であったジョン・ジェンキンズと同居していたので、その影響は大であったが、時代の流れと共にチェロを採用するようになり、バロック様式の曲へと移行していった。しかし、ヴィオール奏者にとって大事な作曲家であることに間違いはない。

パーセルの楽曲で特徴的なのは、オスティナート・バス(同じパターンが繰り返される低音のパート)で書かれた

曲が多いことである。このアリアの、シャコンヌ・バスの形をとったオスティナート・バスの下行する半音階は、死や苦しみを表す「フィグーラ」であり、それがこの曲に託された悲しみの感情を、より深く表現している。

またパーセルは、音楽の習得と同時に哲学も学んだ。それは、音楽が天文学や数秘術と同じカテゴリーで捉えられており、音楽にどのような意味を持たせるかが、その後の「自然な楽しさ」より大事であった時代の音楽家の傾向もあっただろう。大バッハも若き日に哲学を学んでいる。

音楽に意味を持たせたかった時代に生き、実際に身内の死が身近にあったパーセルが、主人公ダイドーの死にゆく場面を音楽にしたこのアリアは、シェイクスピアの機智に富んだセリフにインスピレーションを得たこの「劇場風」プログラムのクライマックスに、ふさわしいのではないだろうか？

パーセルの時代から、チェロに押されて表舞台を退いて行くヴィオールではあるが、家庭では変わらず愛好されており、有名な歌曲などをヴィオール用に編曲した手書き譜も、国を問わず綿々と今日まで残っている。

パーセルは、街中で人々が口ずさむほどにポピュラーな旋律をいくつも書いた。それらの旋律の中でも、このラメントは珠玉の名作である。そこでヴィオール愛好家の慣習に習い、この曲を坂本氏にタブラチュアの楽譜でヴィオール用に編曲してもらった。

- Pompe funèbre(葬式) イ長調《ヴィオール曲集》組曲第2番より
フランソワ・クーブラン

天国へ帰ることを信じていたカトリックの教会でお葬式に参列するとき、人々はいつも悲しいとは限らない。亡くなった人物に思いを馳せ、心がじんわりと温かくなることもあるだろう。《葬式》は、鐘の音が静かに鳴る様子が描かれ、イ長調に癒されるような曲であると思う。

クーブランはヴィオールのための組曲を2つ残した。どの曲も美しさと洗練の極みである。私はこの2曲を秘かに「弓の芸術」と呼んでいるが、それはクーブランが鍵盤奏者であるが故に、ヴィオールには難しい指使いや弓使いを要求しているからだけではない。クーブランはバロック時代に重要であった、響きと共に音を作ること(メッサ・ディ・ヴォーチェの最後が響きになり、音で空間を塗り潰さないことによ

り、和声、その先の展開、音の長さなどに対する聴き手の想像を促す)を最大限に要求するからなのである。

ついでながらクーブランは《趣味の統合、または新しいコンセール》の曲集の第8番に、「goût théâtral (劇場風)」という副題をつけている。このCDのように音楽を劇場風、またはオペラ風に作ることは、バロックの作曲家たちが当然のようにやっていたことである。

- Andante (アンダンテ) ニ短調
Italian Concerto(イタリア協奏曲)
BWV971 より 第2楽章 J.S.バッハ

お葬式がどんなに心温まる場であったにせよ、別れは辛く、せつない。そんな時に思い出すのは、ヨハネス・フェルメールの絵画「音楽の稽古」の中に描かれているヴァージナルの蓋に書かれた銘文、「音楽は歓びの伴侶、悲しみの薬」である。

チェンバロのために書かれたイタリア協奏曲の第2楽章は、ヴィヴァルディの楽曲にあるような、淡々としたバスの上に流れる旋律が美しい。いろいろな楽器の奏者が弾きたくなる曲であろうが、メランコリーを表す楽器の中でも代表格のヴィオールで、別れの悲しみの場面として演奏させていただく。

ところで、バッハは《フーガの技法》の中で〈鏡像のフーガ〉を書いている。この〈鏡像のフーガ〉は、楽譜に記されている音符を全て上下逆に読み替えても、音楽的な損失なしに演奏できるように作曲された、極めて手の込んだものである。

鏡はこの時代に、ありのままを映すものとして“真実の寓意”や、ありのままの己を知るものとして“賢明の寓意”として絵画に用いられた。バッハは、まるで天女の踊りでも垣間見るがごとく美しいこの曲の「鏡」に何を映したのであろうか。

私は、この曲を残してくれたバッハへのオマージュとしても、全体をバッハで囲むような「劇」にしたかったのである。

エピローグ

- Fantaisie(ファンテジー) イ長調 《ヴィオール曲集第2巻》より マラン・マレ

軽快さ、激情、メランコリー、歓喜など、あらゆる感情を沸き立たせるこのファンテジーは、マレのエッセンスがたっぷり詰まった曲である。長調から短調への劇的な転調、そして再び歓喜の長調への転調から成るこの一曲が、すでに一つの物語になっている。役者と

してこの世を去った人物の魂が、来し方を思い起こしつつ、次のステージに向かって旅を続けるという設定で選曲した。そして再びこの舞台に戻って来るかもしれない。その時はGood again、この世を多いに楽しもう。

鏡 かがみ

「鏡」の大和ことば、すなわち日本語の固有語である「かがみ」は、「神（かみ）」が「我（が）」を囲んでいると読み解くこともできる。鏡を見ると、そこに映るのは神性に囲まれた我である、と。

わたしは、音楽が内にある感情を鏡で見るように浮き上がらせ、その伴奏をしてくれることを思い、この物語のタイトルを「かがみ」とした。このCDはまた、バロック時代の作曲家たちが、音楽を、神による天地創造を映し出す鏡であるだけではなく、人間の感情を「フィグーラ」（音形の上行や下行、また跳躍、調性、フラット、シャープなど）によって表現し、「アフェクト」（特定の感情を喚起する）を生み出し得るものと考えていたことへのオマージュでもある。

この解説を書くにあたって、日本語版とフランス語版の両方を的確に、また辛抱強く添削してくださった、恩師である音楽学者の内野允子先生に深く

感謝します。また、様々なアイデアや助言をし、私の演奏に寄り添ってくれた信頼すべき仲間であるアリン・ジベルライシュ氏とリカルド・ロドリゲス＝ミランダ氏、また丁寧に録音と編集をしてくださったライナー・アルント氏に、また録音中にチェンバロの調律と全員の食事を担当してくれた夫の寺神戸亮に感謝します。また、パーセルの編曲をしてくださった坂本龍右氏にも感謝します。最後に、長年に渡り、いつでも私のヴィオールを調整し、協力してくださっている製作者のフランソワ・ボダール氏に深く感謝します。

上村かおり



^MENU

Recorded 29 June – 2 July 2022 at Église de l'Assomption, Basse-Bodeux, Belgium

Executive production: Rainer Arndt / Outhere

Artistic direction, recording & mastering: Rainer Arndt

Editing: Tetsuro Kanai, Rainer Arndt

Design & layout: Coline Dutilleul, Rainer Arndt

Production: Kaori Uemura

Cover: Mantua, silk and linen, embroidered with 14 types of silver thread, England, c.1740

Photos: © Victoria and Albert Museum, London (cover)

© Malou Van den Heuvel (pp. 4, 30)

© 2023 Kaori Uemura – © 2023 Outhere Music

RAM 2204

RAMÉE
www.ramee.org

outhere
MUSIC
www.outhere-music.com



PREVIOUSLY RELEASED WITH KAORI UEMURA



優 YUU
Gentleness and Melancholy
RAM1915

